

# SIMULAÇÕES DO MISTÉRIO: OLHAR ORQUESTRADOR DE VOZES EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Empreendimento romanesco de  
uma voz brasileira

Isabel Jasinski\*

**C**aio Fernando Abreu soube representar bem uma das faces da cultura deste nosso país que qualificou de esquizofrênico. Ele mesmo deu sua contribuição para caracterizar a esquizofrenia social do homem urbano brasileiro. Grande parte dos personagens do autor não possui nome próprio, resultado de uma não identidade porque eles estão esvaziados de sentido diante da massificação cultural processada no meio urbano. O excesso de informações e imagens, que ditam um modelo de comportamento, fazem o homem se afastar do contato vital com a realidade que pode ter muitas facetas, começando no interior de si mesmo até chegar à divindade, ou vice-versa. Um afastamento que também se configura pela falta de contato com os outros, pela falta de afetividade e comunicação: solidão. Ilusões, memória e identidade se perdem em meio à confusão da metrópole, que não oferece saídas. Sua configuração revela um estado de transição entre razão e loucura, estados limites entre o social e o antisocial, o moral e o amoral. Estados em que o ser perdido busca novas referências de mundo para poder sobreviver.

\* Universidade Federal do Paraná.

Os estados de espírito que vão do aniquilamento à redescoberta foram temas explorados pelo autor. Humanismo que contém, no fundo do poço de si mesmo, a placidez da água que reflete as estrelas. Interioridade e universalidade que se comunicam pelo canal do misticismo, da fé nos índices da presença divina: a beleza, a poesia, a música, as estrelas, o mito, o prazer. Como disse Caio, citando Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas.”<sup>1</sup> Chafurdar na sarjeta olhando as estrelas é uma alternativa, pois, já que não há como sair da depressão, dos dejetos do consumo humano, admirar a beleza faz bem para o espírito e alimenta a imaginação. Misticismo e materialismo não se excluem porque Caio F. representa o homem nos seus extremos, seus limites e suas loucuras. O que ele focaliza é o ser no seu processo de busca, seu movimento interno em meio à velocidade urbana, à sociedade desestruturada, à Modernidade cultural que já chega às raias da saturação. Excesso de imagens e mudança de valores que anulam o sujeito pela efemeridade e criam estereótipos como verdades em meio à falta de referências: o que é a realidade?

Olhar e voz de sua geração, Caio fez a ponte entre a imaginação e os produtos culturais em pauta nos anos 70 e 80. Para Clotilde Favalli, ele compõe a gama de escritores “urbanos”: “sua obra segue uma tradição iniciada no Rio Grande do Sul, nos anos 30, no seio do processo de industrialização e do movimento político que consagram a hegemonia das cidades sobre o campo”.<sup>2</sup> Ligado à temática urbana, o autor gaúcho representa a massificação e a opressão de um cotidiano seco. Em função da diferença, da diversidade, ele procura destruir valores tradicionais propondo saídas, ou melhor, caminhos de exploração dos meandros humanos onde se escondem seus limites. Conforme observou José Castello, Caio oferece opiniões, não soluções, defronta-nos com a mentira e deixa-nos com o mal-estar.<sup>3</sup>

*Morangos mofados*,<sup>4</sup> por exemplo, publicado em 1982, oferece um retrato do desencanto político dos anos 70 pelas ilusões perdidas com a ditadura militar, mas oferece uma desilusão que ultrapassa seus limites temporais, segundo o próprio autor.<sup>5</sup> Este encontrou, nos elementos cotidianos e populares,

1 WILDE, Oscar *apud* ABREU, Caio F. *Verve/ Correio Literário*, n. 40, Ano IV, out. 1990. Entrevista.

2 FAVALLI, Clotilde F. de Souza. Inventário de uma criação. In: *Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE. 1995. p. 16. (Série *Autores Gaúchos*, v. 19).

3 CASTELLO, José. Tristes e felizes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988.

4 ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

5 *Idem*. O confronto com a morte é um alívio. Entrevista concedida ao *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1995, p. 6.

matéria-prima para explorar os condicionamentos e representar as aflições humanas. Carlos Franco mencionou um depoimento que nos parece significativo, levando em consideração que o ponto de partida para sua obra sempre foi, assumidamente, pessoal demais: “Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte.”<sup>6</sup>

Experiências marcantes para a cultura brasileira dos últimos quarenta anos. O clichê substancialmente exprime as imagens, comportamentos e valores gerados pelos *mass media*, desenvolvidos e consolidados nesse período. Os estereótipos, os lugares comuns, a paródia são configurações possíveis do clichê, explorados pelo autor em sua obra e considerados por ele mesmo “pós-modernos”, ao comentar seu conto *Mel & girassóis*: “O pós-moderno é exatamente isto – a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode reformar isso criticamente como se fosse novo. Alguém que for ler este conto e levar a sério, vai dizer que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo e da paródia e do clichê.”<sup>7</sup>

Apaixonado pelo cinema, Caio explora as imagens conhecidas que são clichês do cinema “norte-americano” ou clichês de um mundo intelectual *cult* (como *Metropolis*, de Fritz Lang) para recuperar seus significados pela memória imagética da cultura brasileira, em um contexto renovado de significação que propõe novas leituras. As linguagens variadas dos grupos sociais, divulgadas pelos meios de comunicação de massa, passaram a compor o cotidiano do ser humano juntamente com o esvaziamento dos valores tradicionais. As formas variadas de apreensão do mundo integram a linguagem deste autor que considerava que sua literatura “está acontecendo agora, nas esquinas.”<sup>8</sup> Nas esquinas da rua, ou nas esquinas do próprio sujeito, não importa; no tempo-espço do encontro. Lugar onde as pessoas se integram, ou onde elas não se entregam.

Na luta contra o insulamento social, o apego a padrões de vida e dogmatismos de compartimentação, Caio opinou: “Uma literatura rica é uma literatura multidirecional. Afinal, o que é a tal ‘realidade brasileira?’”<sup>9</sup> A realidade brasileira não é única, é diversa e dimensionada por uma América

6 ABREU, Caio F. *apud* FRANCO, Carlos. Um último sopro de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1996. p. 1.

7 ABREU, Caio F. Um biógrafo da emoção. In: *Caio Fernando Abreu, ..., p. 7.*

8 ABREU, O confronto..., p. 6.

9 *Idem*. Eu sou o Ney Matogrosso da literatura brasileira. *Revista Inéditos*, Belo Horizonte, n. 6, 4 jan. 1978, p. 27.

Latina pluricultural. A absorção pela literatura e a representação dessa pluridimensionalidade se faz pela composição da linguagem “cult” e “popular”, pela intersemiose, pela recuperação de referentes culturais de diferentes épocas e contextos.

Coloquial, maldito, sentimental, urbano, gay, drogado, louco, biógrafo da emoção, apaixonado, hippie, punk, místico foram variações de epítetos que acompanharam a produção literária de Caio Fernando Abreu e que, mais que isso, povoaram o universo dos seus personagens e o caminho de sua constituição. Sempre marcaram o espaço da marginalidade, das paixões primitivas, chegando próximo ao mundo das “essências”. É o “escritor da paixão”, conforme palavras de Lygia Fagundes Telles, reforçadas pelo depoimento de Maria Adelaide Amaral: “Caio F. não apenas sente, como traduz como ninguém esse saber sentir.”<sup>10</sup>

Seu sentir capta a melancolia dos seres que perdem sua identidade, sofrem de solidão, de desamor, pela angústia do desencanto, da violência, da miséria, da paranóia. Seres que nessa loucura não são capazes de ouvir ou ver o outro porque estão introspectados demais em sua loucura. Esse ângulo de composição tem espaço para várias tradições, realidades culturais e textos, conforme seu significado para a diversidade social das linguagens nos anos 70 e 80. Em Caio Fernando Abreu, a intertextualidade transforma-se em recurso recorrente para a inserção de outras vozes no texto. Os discursos variados e as visões de mundo que representam passam a ser usados como simulações de identidades. O medo da troca e da afetação que esta pode representar faz com que os personagens se refugiem “em fachadas estáveis mas um tanto gélidas, esquisitos simulacros do homem”, nas palavras de José Castello.<sup>11</sup> Simulacros de linguagens, simulacros de idéias resultam em imagem clichêizada. Talvez Caio estivesse caminhando para o vazio, não o vazio de Beckett, mas o vazio de Caio.<sup>12</sup> Mais adiante em seu artigo, Castello acrescenta: “Caio lida com uma dupla falência: a da literatura que aspira ao real, e a da civilização que pretende ser apenas um teatro.”<sup>13</sup> Sem aspirar a ser original e representar a realidade, Caio F. Abreu critica a falsidade das relações humanas. Ele diz que se sente como o viajante de Horácio Quiroga, que é picado por uma cobra e, envenenado, desce pelo rio em um barco: “[...] eu tenho refletido ultimamente se todos nós não estaremos nos transformando em simulacros do que a gente supõe que seria o

10 AMARAL, Maria Adelaide. Ao Caio F. com amor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 5 mar. 1994. Caderno de Sábado.

11 CASTELLO, *op. cit.*

12 ABREU, *Um biógrafo...*, p. 8.

13 CASTELLO, *op. cit.*

ser humano: seres humanos sentam assim, cruzam as pernas, uma coisa meio esquizofrênica. Eu acho que o ser humano original está meio à deriva, como falei antes.”<sup>14</sup>

O valor do homem autêntico que reage para romper as amarras da homogeneidade é o que a obra de Abreu procura enfatizar. Isso fica bastante claro ao lermos *Onde andaré Dulce Veiga?*, pelos caminhos do desprendimento que realizam seus personagens principais, o protagonista e Dulce Veiga. Sua conquista realiza-se pela recuperação das imagens primordiais do passado que formam o sujeito, pela identidade com a natureza, ao quebrar os grilhões do cotidiano e do poder do sistema legal, ou ilegal.

No ritmo vertiginoso da vida urbana, os acontecimentos se desencadeiam na vida do personagem-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* Em meio à divergência e confronto de realidades cotidianas de muitas pessoas, o protagonista luta por encontrar seu próprio caminho. Como num labirinto de acontecimentos, choca-se com as paredes e desfaz-se em sonhos, lembranças, desejos, confusões, mistérios. O mistério, situado no passado, desencadeia o enredo e determina as relações estabelecidas entre os personagens. Na busca de um furo jornalístico que garanta seu emprego, o personagem encontra, no buraco da memória, o vazio que alimentará seu desempenho como detetive-jornalista. No momento em que assume a divulgação do lançamento do ano, “Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas” pelo sucesso da música “Nada além”, ele topa com o passado: o do *show business* e o de sua juventude.

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

– Corta! – alguém gritou.

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.

Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição.<sup>15</sup>

14 ABREU, *Um biógrafo* ..., p. 7.

15 ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 28. Daqui em diante as páginas referentes às citações desta obra estarão entre parênteses após a respectiva citação.

Além da sua curiosidade pessoal em esclarecer para si mesmo a lembrança de Dulce Veiga, seu comentário sobre o assunto ao editor-chefe do jornal resultou em uma crônica, intitulada “Onde andaré Dulce Veiga?”, que despertou o interesse do público leitor. Esse é o motor do enredo. Por uma simples coincidência, o emprego e a entrevista com Márcia F., os acontecimentos deslancham no cotidiano do protagonista para afunilarem-se numa saída que mudará sua vida, como etapas de um ritual de iniciação. O movimento provocado pela crônica que escreve resulta na localização, ainda que inconsciente, do fio da meada que levará à saída do labirinto desses acontecimentos.

O dia inteiro, um sucesso. Desde manhã cedo, uma loucura. Agências de publicidade, canais de tevê, gravadoras. Todo mundo quer saber onde anda Dulce Veiga. Um editor quer publicar uma biografia dela, tem tradutor já armando programa especial, não sei que lá. Gente dando depoimento, até me convidaram. Só falta uma coisa.

[...] Como um segredo, revelou:

– Ela: encontrar Dulce Veiga. Só isso que falta. (p. 105)

Os fatos relacionados ao enredo provocam, então, a construção de representações do desenrolar dos acontecimentos de forma a construir a consciência do personagem, mas também a criar um parâmetro para a avaliação dos caminhos a serem seguidos no presente que levem a esse futuro ou evitem-no. Um parâmetro culturalmente determinado.

O vazio da memória e a ambição nutrem a intriga e são intensificados pela falta de resultados das investigações feitas na época em busca da cantora. Então essa obscuridade leva o personagem a buscar indícios no passado. Os documentos que fornecem a contextualização dos fatos são as notícias da imprensa e as fotos de arquivo do jornal onde trabalha o protagonista. Esses documentos não esclarecem o mistério, porém atribuem textura e colorido às relações em torno de Dulce Veiga. Uma estilização de discursos que colabora para a dinâmica ficcional.

Entretanto, são os depoimentos dos outros personagens que calçarão o caminho para desencadear a história. Eles fornecem informações sutis que precisarão ser interpretadas pelo investigador, o que muitas vezes aumenta o suspense porque as pontes entre as trilhas de significado são tênues. Apesar disso, o personagem arrisca suas associações, possibilitando uma caracterização mais clara das peças envolvidas no jogo: “Quando Dulce Veiga desapareceu, ela e Alberto estavam separados há quase dois anos, praticamente desde o

nascimento de Márcia. [...] Não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começava a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros.” (p. 130)

Entre o claro – o dito – e o escuro – o não dito – ficam os meandros da incompreensão, sua incompreensão em relação aos limites do domínio dos outros e destes em relação às atitudes de Dulce Veiga. Cada passo no seu envolvimento com o mistério revela surpresas e os pontos falsos do testemunho alheio segundo intenções particulares.

[...] Devem morrer de vergonha. Alberto, de ser um corno. E Márcia, uma bastarda. O que aconteceu foi tristíssimo, meu bem. Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. [...] Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos. Os olhos inocentes de Márcia, lembrei, o discurso teatral de Alberto Veiga: tudo mentira. (p. 174)

As fontes de informação do investigador nem sempre são fidedignas. Os depoimentos muitas vezes buscam despistar o protagonista, obscurecendo ainda mais os acontecimentos enquanto objetos da investigação. Isso resulta, por um lado, no suspense e na demora narrativa, elementos que formam a duração (característica fundamental para o suspense policial, segundo Boileau e Narcejac<sup>16</sup>), e, por outro, em alimento para o desenvolvimento da investigação. Baseado nos despistes lançados pelos outros personagens, o investigador passa a estabelecer relações de significado entre elementos dos quais antes não suspeitava. O que dizem uns complementa o que não-dizem outros, colaborando na montagem da trilha que percorreu Dulce Veiga.

Os fatos são misteriosos mas seu discurso é o discurso enigmático, próximo ao *policial*, narrativa considerada de segunda categoria, dentro dos parâmetros do cânone literário, também relacionada ao *romance B*. A presença do jornalista, próximo ao mistério, explicita os mecanismos do jogo, uma característica autoconsciente do romance de enigma que, neste caso, “presta-se à paródia, com suas convenções estruturais marcadas e óbvias”, na opinião de Sônia Coutinho.<sup>17</sup>

16 BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991. p. 66.

17 COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994. p. 34.

Apesar de dominar os acontecimentos, porque narra a história que já vivenciou, segundo entende César Guimarães,<sup>18</sup> o personagem principal assume o papel do anti-herói, do anti-detetive.

– A poltrona. Aquela poltrona de veludo verde de Saul, é a mesma de Dulce Veiga?

[...]

– Poltrona, que poltrona? É só uma poltrona velha, caindo aos pedaços. Não sei de quem era. Que importância pode ter isso? Nenhuma, pensei. Ou quis pensar, precisava sair logo dali. Definitivamente, eu era um fracasso como detetive. (p. 169)

O jogo dos diálogos é o dos simulacros, ele simula o detetive e os outros simulam as vítimas, em segundo grau, do mistério. São representações que possuem caráter de falsidade porque, por um lado, o detetive frustrado possui tino detetivesco legítimo, afinal a poltrona verde não só era aquela de Dulce Veiga como escondia a chave do segredo. Por outro, as vítimas tanto não são o que parecem, já que não desconhecem totalmente o que aconteceu, como chegam a ser cúmplices do mistério.

O entusiasmo advindo da necessidade de desvendar aquela lembrança apagada, as razões que levaram ao seu apagamento e o desestímulo causado pelo choque com as dificuldades marcam o ritmo da investigação, uma oscilação entre a clareza do que se precisa para sobreviver, nessa luta selvagem da urbe, e a obscuridade do caminho certo a ser seguido para conquistar a satisfação: “Era bom o sol, depois daquelas horas enfiado no teatro escuro, em lembranças escuras. Talvez eu devesse procurar Pepito outra vez, talvez devesse ir ao Rio de Janeiro, falar com Lilian Lara. Talvez uma porção de coisas dinâmicas & emocionantes & etc, se eu continuasse mesmo a bancar o Phillip Marlowe. Por enquanto, minha vontade era dar por encerrada toda essa história.”(p. 133). O esclarecimento é obscurecido pelas dificuldades. Estas possuem dupla função: ao mesmo tempo que confundem e desestimulam o protagonista investigador, levam-no por caminhos tortos a aproximar-se da solução do mistério. A referência a Phillip Marlowe, detetive de Raymond Chandler, fundador do romance

18 GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 78.



policial *noir*, imagem do detetive moderno, *private eye* descontraído, segundo Medeiros e Albuquerque<sup>19</sup>, ironicamente se opõe à tensão do personagem.

Contornos que não se ligavam passam a cruzar-se aos poucos pela observação de detalhes por parte do protagonista, insignificantes a princípio, mas importantes à medida que se associam a dados mais concretos, proporcionados pela observação amadora desse investigador por encomenda: “Curvada sobre a mesa, com a ponta fina de uma espátula em forma de espada, ela desenhava alguma coisa com as fileiras de pó branco. No cabo da espátula, de perfil havia a cabeça dourada de uma águia. Igual às águias de Rafic, pensei vagamente. O anel, o isqueiro, a carteira. Devia ser apenas coincidência.” (p. 169)

A suspeita se comprova quando o protagonista presencia a fuga de Márcia do *show* e a vê desembarcar do táxi na casa de Rafic, para pegar heroína para Saul. Esse dado do mistério, porém, é apenas sugerido nesse momento da história. Fica realmente comprovado quando o personagem ouve de Dulce Veiga que Rafic fornecia droga a ela, com isso a chantageava e exigia que ela deixasse Saul. O mesmo personagem financiava a investigação em busca da cantora e era dono do jornal *Diário da Cidade*.

Além da pista do diário, forte e óbvio a ponto de trazer o mapa do Brasil com o nome de *Estrela do Norte* marcado com um círculo verde, as últimas declarações da cantora já indicavam que seu desaparecimento fora premeditado e que o mistério constituía-se mais pela forma como contou-se a história: “Gostaria de desaparecer um dia” ou “Quero encontrar outra coisa”. (p. 56) Esses são os passos definitivos para resolver o mistério. Nessa altura dos acontecimentos o personagem já tem clareza do processo de desvendamento da intriga. Processo que se resume ao vencimento das etapas, das dificuldades, “feito provas” (p. 194), e à consciência do poder de calar e elaborar a história conforme seu próprio ponto de vista e intencionalidade.

Assim, comparando evidências encontradas à medida que se envolve com a investigação, o protagonista descobre a Dulce Veiga real, como ele mesmo observou. Não mais a cantora do passado, a estrela da MPB, do cinema, ou a imagem das fotografias. Encontra Dulce Veiga envelhecida e comum. Se anteriormente era Deus quem virava as páginas de seu chatíssimo roteiro, como o protagonista mesmo comentou, imagem semelhante à concepção de instância-narradora das imagens fílmicas, considerada por Christian Metz,<sup>20</sup> depois

19 MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 83.

20 METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 34-35.

de desvendar o mistério será ele próprio quem escreverá o roteiro da sua aventura.

Logo após seu lançamento, em 1990, a busca por encontrar Dulce foi entendida como anseio pela fantasia, pela liberdade, pelo romantismo de uma época que não voltaria mais. A fantasia é o alimento para a imaginação, que persevera na luta para desvendar-se a si mesma por meio da nostalgia do passado. No entanto, desvendar o mistério mostra que esse passado se atualizou, é natural a passagem do tempo. A realidade não corresponde aos simulacros, imagens, interpretações que o homem cria do seu mundo. Dulce já era uma senhora, com cabelos brancos e muita simplicidade, oposta à imagem do passado. Nesta obra, a intertextualidade mantida com o romance policial e com as imagens cinematográficas (entre outras) serve ao narrador de instrumento para o reforço da simulação de situações sociais padronizadas, um jogo que não oferece liberdade nem autenticidade. Acentua padrões sociais dos anos 60 e 80, porém não encontra solução em nenhum deles. Nesse sentido, “procurar Dulce é escapar de uma realidade cada vez mais hostil”, como disse Oscar D’Ambrósio.<sup>21</sup>

A obra de Abreu é inspirada em um filme de Bruno Barreto, *A estrela sobe*, que por sua vez é adaptado da obra dos anos 30, romance de Marques Rebelo, segundo observou Bruno Souza Leal.<sup>22</sup> A Dulce Veiga das imagens, que povoam a mente do protagonista, figuram em fotografias, filmes e visões. São fragmentos desse passado, que no presente dos anos 90 se confundem com Márcia F. Os gostos já não são os mesmos, nem as neuroses, nem as drogas (talvez os poderosos? Rafic continua firme, apesar de decadente), nem Dulce Veiga (decadente é quem parou e se refugiou no passado com seus fantasmas). Dulce, fragmento da memória, personagem secundária na obra de Rebelo, caracteriza o esforço de Caio Fernando Abreu por “ir contra uma inserção indiferente num mundo de imagens banalizadas”, na leitura de Bruno Leal.<sup>23</sup> Mostra uma luta de humanização do ser e das imagens que povoam seu universo poluído pelo excesso de informação. O personagem se transforma no enfrentamento com o cotidiano. Exprime a necessidade de fazer-se indivíduo pelo discurso, pela produção do texto, um sujeito que passa a ter o que contar e sabe como contar. O personagem-emblema, Dulce Veiga, acompanha as mudanças

21 D’AMBRÓSIO, Oscar. A sedução de uma época que não volta mais. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20 out. 1990.

22 LEAL, Bruno Souza. *A metrópole e a diferença: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu*. Texto recebido por e-mail pela autora em 2 abr. 1998. p. 4.

23 LEAL, p. 6.

culturais do país, por isso sugere uma leitura do ambiente cultural brasileiro, para Leal.

Como trama policial, o romance elabora o jogo enganoso dos interesses ao mostrar o que André Luiz Barros chamou de “variados níveis de abordagem da realidade”,<sup>24</sup> pontos de vista variados que mostram a realidade brasileira e o imaginário nacional. A solução do romance seguramente remete aos livros anteriores do autor, mais que aos policiais típicos, mas não nos parece que o autor quisesse fazer render dividendos pela produção de uma obra de maior leveza e baseada em formas da literatura de massa, como sugeriu Patricia Cardoso.<sup>25</sup> Esse atributo, *romance B*, é inspirado em filmes americanos feitos com baixo orçamento, para representar a precariedade de sua vida ao fazer a obra. Mais do que se refletir em certa forma artística, o romance ironiza a utilização de etiquetas valorativas, o cânone literário e a situação em que vive o intelectual brasileiro (representado também pelo protagonista jornalista): “Precisava desesperadamente escrever este livro, era vital. Mesmo dentro desta realidade B (de brasileiro?) em que vivem os escritores deste país, consegui. O B, portanto, também é um sarcasmo sobre as condições do escritor brasileiro.”<sup>26</sup>

Influências do *noir* foram imediatamente reconhecidas pela crítica e pelo autor.<sup>27</sup> Ao fornecer instrumentos de manipulação dos simulacros sociais, por meio do jogo que foge à lógica do policial tradicional, porque não mostra a racionalidade, mas a loucura, o *noir* ultrapassa os limites de gênero e transforma-se em uma imagem do ambiente da cidade. Uma cidade opressiva cujas luzes, de noite, não permitem ver as estrelas.

Ao recorrer a elementos de discursos diferentes como o cinema (ou a TV), o romance *noir*, ou ainda as vozes da cultura popular brasileira, o narrador de *Onde andarás Dulce Veiga?* pretende recuperar certas orientações intencionais características desses discursos. Porém, tudo bem direcionado e combinado segundo suas próprias intenções discursivas, o que comprova uma organização textual dirigida para a percepção que o leitor deve ter daquela realidade. Essa esfera semântica da obra mostra um protagonista que, com o correr da sua aventura, faz-se sujeito do discurso. Somente depois da leitura da obra nos identificamos com o protagonista que, ao desvendar o mistério, um jogo no qual era manipulado, encontra domínio suficiente para passar a manipulador de

24 BARROS, André Luiz. Poder da fantasia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Idéias, s/d.

25 CARDOSO, Patricia. Romance B, mistério e metalinguagem na busca de Dulce Veiga. *IstoÉ*, 17 out. 1990.

26 ABREU, O confronto..., s/p.

27 *Ibid.*, s/p.

significados preexistentes e recriador do enigma pela narrativa. Bruno Souza Leal observa que “a identidade pessoal é algo que se recupera, reconstrói, retoma, relembra e implica o reconectar-se com o outro.”<sup>28</sup> Outro que ultrapassa o *eu* dos personagens, e constitui-se pelo discurso destes, a voz e o olhar do outro, voz do enigma e olhar cinematográfico. Orquestrar vozes e visões múltiplas, compostas pelos nossos referentes culturais dos produtos de massa, de acordo com uma disposição interpretativa do sujeito, é um exercício para a identificação pessoal do ser que não acredita na originalidade, na verdade dogmática, e pretende tirar o véu da univocidade, da padronização bem comportada.

Essa postura crítica diante da linguagem propõe um certo reordenamento das contribuições de significado de recursos expressivos dos discursos de *outrem*, suas potencialidades e limitações. Conforme podemos observar a respeito da compreensão bakhtiniana da estética romanesca: “a representação literária, a ‘imagem’ do objeto, pode entrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, avivá-las e organizá-las.”<sup>29</sup> O objeto para o prosador são as próprias vozes da diversidade social multidiscursiva, segundo o filósofo. A interpretação das visões de mundo dessas vozes e o uso que o romancista faz de suas potencialidades e limitações é o próprio jogo dialógico, que caracteriza a particularidade do gênero romanesco ao atribuir uma significação literária específica a outras linguagens do contexto pluridiscursivo. De acordo com essa orientação, cada nova obra esclarece de modo diferente o horizonte literário trivial, ao mesmo tempo em que se vincula à consciência da dinâmica social das linguagens. Consciência que interioriza os significados e formas de significar dos outros discursos nesse jogo, também admite a potencialidade e as limitações da própria linguagem, elaborada e virtualmente passível de ser retransmitida. Nesse sentido, a palavra literária é viva, também constitui um embate social. Além das vozes vivas do cotidiano, o romance orquestra discursos historicamente consagrados e, por vezes, incompatíveis com a prosa literária, desafiando os próprios limites de significação culturalmente instituídos. Nesse caso, acrescenta-se algo mais à afirmação de Bakhtin:

28 LEAL, *A metrópole...*

29 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética/A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990. p. 87.

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.<sup>30</sup>

Nesse contexto, ao querer marcar a diferença em relação à estilística da poesia, o pensador russo não menciona as potencialidades dialógicas que mesmo a palavra já resolvida possui. O discurso romanesco também retoma a palavra morta e fria dos discursos historicamente resolvidos e reconhecidos como vozes de autoridade. Os desafios às estruturas padronizadas de compreensão, nesse caso, seria ainda maior e a especificidade do discurso romanesco mais acentuada. O que lhe atribuiria um certo poder de relativizar qualquer linguagem mediante o uso de sua originalidade estilística. Um poder de uso que mensura o espaço de atuação do romance em oposição ao da linguagem padrão. O romance configura o rebuliço caótico e livre das associações interpretativas e usa esse poder de significação para acentuar a despadronização das relações sociais pelas linguagens e sua imprevisibilidade, incompatível com uma tendência cultural à homogeneidade, à padronização, à dogmatização. Essa tendência dialógica marca um espaço do pensamento mais vasto do que o romanesco. Para Kristeva, seria talvez a base da estrutura intelectual de nossa época,<sup>31</sup> uma outra lei que não obedece à lógica aristotélica.

Esse dialogismo que alimenta a consciência se realiza como bivocalidade, segundo a definição de Bakhtin.<sup>32</sup> Uma relativização da consciência lingüística do romancista – que se figura pela voz narrativa e voz de *outrem*, determinando a coexistência do falar direto e indireto (do óbvio ou do pressuposto?) que representa a diversidade das linguagens em transformação, a oscilação das intenções verbais e os desígnios da consciência romanesca – realiza-se em *Onde andaré Dulce Veiga?* em vários níveis. Por exemplo, pela associação da elaboração romanesca à consciência composicional do protagonista que, além de narrador, é o suposto autor da obra: “A notícia do ano, beleza. O nome do *Diário da Cidade* por cima outra vez. E o seu, meu caro jovem. Pode até escrever um livro, editor não falta, pagando os tubos. Em dólar: *Onde andaré Dulce Veiga?*, já pensou. Um sucesso, como você sabe, sou muito

30 BAKHTIN, p. 133.

31 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 90.

32 BAKHTIN, p. 129.

bem relacionado.” (p. 106) A coincidência do título, além da associação, que já mencionamos, entre identificação pessoal e elaboração do relato como sujeito do discurso, permite-nos estabelecer esta ponte de significado. A partir dela, a bivocalidade não está descartada dessa composição narrativa.

Por outro lado, o fato de o protagonista ser jornalista, aliado ao seu papel de suposto autor, abre-nos a porta para associarmos o uso que faz da linguagem como uma relativização do gênero romance-reportagem, que chega a parodiar esse discurso. O romance-reportagem, variante do discurso romanesco que explora a narração literária de um fato verídico, é representado pela linguagem objetiva e, em muitos aspectos, descritiva, da obra de Abreu. Também se relaciona profundamente com a ansiedade cultural do povo brasileiro por saber a história de fatos reais marcantes das manchetes de jornal, geralmente relacionados a personalidades importantes da nossa sociedade. Neste aspecto, mantém uma relação muito forte com o romance policial que, em sua origem, surgiu da premência social do “fato do dia”, divulgado amplamente pela imprensa, conforme consideraram Boileau e Narcejac.<sup>33</sup> No entanto, aquele gênero submete-se à particularidade da perspectiva comprometida do narrador que busca desvendar não um mistério real e verídico, mas as diferenças da apreensão diacrônica de um personagem duplamente ficcionalizado: a Dulce Veiga de Marques Rebelo e a de Bruno Barreto. Investigação e narração que se configuram a partir de imagens dispersas do cinema, da fotografia e da memória. Uma forma elaborada pelos discursos de assimilação do romance-reportagem, do romance policial e do cinema que ficcionalizam a realidade, pelo caráter de sua constituição. Essa composição acentua a precariedade dos discursos unívocos quando representa, submetendo à sua dinâmica, os discursos dos inúmeros personagens e os clichês a que remete pela intertextualidade. O romance, dessa maneira, configura a elaboração sincrética desses discursos que passam a ser primordiais porque são discursos dos quais parte a ficção.

Pontes e pistas que se ligam, por vezes evidências óbvias demais para que ninguém nunca as tivesse observado antes, coincidências descabidas que falseiam a história são características dessa obra que, pela maneira como são associadas, atribuem certa ironia crítica da narrativa ao discurso do romance policial. Ela recupera esse discurso e sua visão de mundo de forma acentuada, aproximando-o do ridículo e associando-o a outro tipo de mistério que muitas vezes se contradiz à objetividade do mistério policialesco. Esse mistério podemos chamar de metafísico. Ele se relaciona a mitos, a crenças religiosas, a

33 BOILEAU-NARCEJAC, p. 15.

visões, a sinais, a alucinações, à comunicação telepática. É recorrente por toda a trajetória do personagem em busca da resolução do mistério e colabora para acentuar o tom enigmático da história e resolvê-lo. Vozes de outros dialetos sociais que correspondem a perspectivas diferentes da realidade e exercem um papel cultural na dinâmica narrativa dessa obra.

Esse gênero de mistério não pode ser explicado, mas colabora para a acentuação do clímax alucinatório do envolvimento do personagem. Provoca a sua paranóia ao mesmo tempo que dá luz para o seu avanço na confusão dos fatos. Os sinais acrescentam significados simbólicos para a relação entre os personagens. Os astros, as cartas, os números, a escrita pictográfica, as estrelas cadentes criam a expectativa do personagem em relação aos acontecimentos que estarão por vir, relacionados ao mistério que investiga. No entanto, as palavras que ouve dentro de si são as que revelam a verdade das coisas. Os fatos da realidade confundem-no porque estão associados a interesses particulares e interpretações parcializadas pela razão. Os sinais metafísicos indicam os caminhos a seguir. A voz interior, que só ouve depois que passa pelo ritual de iniciação (a trajetória da investigação, pela qual aprende a observar o que é certo, e negar a falsidade), está relacionada à voz da fé, da verdade daqueles que abandonaram a ambição do sucesso (que ele tinha quando pensava em descobrir Dulce Veiga para ter sucesso, por incentivo de Rafic).

A linguagem passa a ser referência para o ponto de vista de cada personagem envolvido com a história, o que caracteriza o plurilingüismo neste romance, o discurso de outrem filtrado pelo ponto de vista do protagonista, suas crenças e sua linguagem. Isso é demonstrado pela forma como cada um conta a história, os fatos envolvidos com o mistério, mas também pela forma como cada um lê, interpreta as histórias dos outros. Nesse jogo não existe verdade, mas sim aquilo que cada indivíduo acredita e constrói. Sua história dependerá do que o protagonista projetar para um futuro que se cumpre pela própria narrativa, já que esta resultará do relato sobre a aventura. Esse futuro remete ao relato que, por sua vez, recupera as imagens da memória, jogo de uma linguagem que se constrói. Isso estará definido pelas relações que o protagonista manteve com os componentes do enredo, os personagens, as múltiplas visões de mundo, a insatisfação com a situação, a sua projeção de futuro pessoal. Afinal, ele também queria encontrar outra coisa.

## RESUMO

Este texto faz parte de uma reflexão sobre a contribuição da linguagem cinematográfica para a elaboração do mistério no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Representa a parte introdutória da investigação, onde se desenvolvem as linhas de pensamento que nortearão a análise posterior. Situa autor e obra em meio à articulação de linguagens e discursos. Busca captar a dinâmica narrativa que acompanha o processo vivenciado pelo protagonista, além de associá-la ao tratamento da linguagem e das imagens culturalmente marcadas pela percepção brasileira.

*Palavras-chave:* Caio Fernando Abreu, ficção contemporânea, romance policial, cinema.

## RESUMEN

Este texto es parte de una reflexión sobre la contribución del lenguaje cinematográfico para la construcción del misterio en la novela *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Constituye la parte introductoria de la investigación, donde se desarrollan las líneas de pensamiento que van a guiar el análisis posterior. El texto ubica autor y obra en la articulación de lenguajes y discursos. Busca captar la dinámica narrativa que acompaña el proceso vivido por el protagonista, además de asociarla al tratamiento del lenguaje y de las imágenes culturalmente marcadas por la percepción brasileña.

*Palavras-chave:* Caio Fernando Abreu, ficción contemporánea, novela policiaca y cine.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Vervel* Correio Literário. n. 40, Ano IV, out. 1990. Entrevista.

\_\_\_\_\_. O confronto com a morte é um alívio. Entrevista concedida ao Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1995.



\_\_\_\_\_. Eu sou o Ney Matogrosso da literatura brasileira. *Revista Inéditos*, Belo Horizonte, n. 6. 4 jan. 1978.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

AMARAL, Maria Adelaide. Ao Caio F. com amor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 5 mar. 1994. Caderno de Sábado.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética/A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

BARROS, André Luiz. Poder da fantasia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Idéias, s/d.

BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

CASTELLO, José. Tristes e felizes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988.

CARDOSO, Patricia. Romance B, mistério e metalinguagem na busca de Dulce Veiga. *Isto É*, 17 out. 1990.

COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

D'AMBRÓSIO, Oscar. A sedução de uma época que não volta mais. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 1990.

FAVALLI, Clotilde F. de Souza. Inventário de uma criação. In: *Caio Fernando Abreu. Série Autores Gaúchos*, v. 19. 2. ed. Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE. 1995.

FRANCO, Carlos. Um último sopro de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1996.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, Bruno Souza. *A metrópole e a diferença: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu*. Texto recebido pela autora por e-mail em 2 abr. 1998.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.